Introdução
à teoria do
cinema
Robert Stam
3ª Edição

Coleção Campo Imagético

O cinema possui hoje uma dinâmica que muitas vezes extrapola as tradições históricas dentro das quais se formou. O Campo Imagético, *assim pensado, abre-se sobre horizontes diversos da expressão artística: a fotografia, a televisão, a vídeo-arte, as mídias digitais, o documentário, o filme de ficção. Esta coleção pretende explorar o eixo cinematográfico em sua tradição clássica ou de vanguarda, em sua expressão autoral ou industrial, em sua forma documentária ou ficcional, em sua dimensão historiográfica ou analítica. Interagindo com o conjunto das ciências humanas e com as artes, o cinema situa-se em vórtice privilegiado para se pensar a criação artística que tem como matéria a imagem/som mediada pela câmera.*

Robert Stam

tradução
Fernando Mascarello

INTRODUÇÃO À TEORIA DO CINEMA

11
O CULTO AO AUTOR

No final dos anos 50 e princípio dos 60, um movimento denominado "autorismo" (*auterism*)* passou a dominar a crítica e a teoria do cinema. O autorismo foi de certa forma a expressão de um humanismo existencialista de inflexão fenomenológica. Fazendo eco à descrição sumária do existencialismo cunhada por Sartre – "a existência precede a essência" – Bazin afirmou que "a existência [do *cinema*] precede a sua essência". O vocabulário baziniano, além disso, como assinala James Naremore, era de perfil sartriano, repleto de termos como "liberdade", "destino" e "autenticidade" (Naremore 1998, p. 25). Os ensaios de Bazin "Ontology of the photographic image" e "Myth of total cinema" foram mais ou menos contemporâneos ao de Sartre intitulado "Existentialism and humanism". Sartre e Bazin compartilham um princípio fundamental: "a centralidade da atividade do sujeito filosófico, a premissa de todas as fenomenologias" (Rosen 1990, p. 8). O autorismo foi também o produto de uma formação cultural que incluía revistas de cinema, cineclubes, a Cinémathèque Française e os festivais de cinema, tendo sido estimulada pela projeção de filmes norte-americanos tornados disponíveis durante o período da Liberação.

* Adotamos "autorismo", um neologismo de uso infreqüente em português, e não "política dos autores" ou "teoria do autor", porque o sentido com que Robert Stam utiliza o termo *auteurism* no original em inglês abarca tanto essas duas noções (a primeira crítica, a segunda teórica, e ambas citadas por diversas vezes neste e no próximo capítulo), como o aspecto cinefílico envolvido no culto ao autor nos anos 50 e 60. (N.T.)

O romancista e cineasta Alexandre Astruc preparou o caminho para o autorismo com o seu ensaio de 1948 "Birth of a new avant-garde: The camera-pen", no qual sustentou que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão análogo à pintura ou ao romance. O cineasta, afirmava Astruc, deveria ser capaz de dizer "eu" como o romancista ou o poeta.[1] A fórmula da *camera stylo* ("câmera-caneta") valorizava o *ato* de filmar; o diretor era não mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça) mas um artista criativo de pleno direito. François Truffaut também desempenhou um papel importante com suas agressões estratégicas contra o cinema francês institucionalizado. Em seu célebre ensaio-manifesto, "A certain tendency of the French cinema", publicado em 1954 nos *Cahiers du Cinéma*, Truffaut descompôs a "tradição de qualidade" que transformava os clássicos da literatura francesa em filmes previsivelmente bem-adornados e bem falados, seguindo estilisticamente sempre a mesma fórmula. Truffaut chamava a esse cinema arcaico, de uma maneira bastante edipiana, *cinéma de papa* (os proponentes do Novo Cinema Alemão, em 1962 em Oberhausen, também se referiram a um *Daddy's cinema*). Truffaut ridicularizava a tradição de qualidade como um cinema enfadonho, acadêmico e de roteiristas, celebrando, ao mesmo tempo, o mais vital cinema popular independente norte-americano de Nicholas Ray, Robert Aldrich e Orson Welles. A tradição de qualidade, para ele, reduzia o cinema a uma mera tradução de um roteiro preexistente, quando deveria ser visto como uma aventura em aberto no campo da *mise-en-scène* criativa. Embora o cinema francês se orgulhasse de ser "antiburguês", bradava Truffaut, era em última instância feito "por burgueses para burgueses", a obra de *littérateurs* que desprezavam e subestimavam o cinema. É difícil superestimar a natureza provocativa da intervenção de Truffaut, em especial o seu apoio ao cinema norte-americano na era do "engajamento" sartriano e do domínio da esquerda na cultura francesa, quando os Estados Unidos, para os intelectuais franceses, soavam a macarthismo e guerra fria, e Hollywood significava a poderosa fábrica de sonhos que destruíra grandes talentos como von Stroheim e Murnau.

Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos,

1. O ensaio de Astruc foi originalmente publicado em *Écran Français*, n. 144, 1948, tendo sido incluído em Peter Graham (org.). *The new wave* (Londres: Secker and Warburg, 1969), pp. 17-23.

afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. Em resumo, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias. Os *Cahiers* defenderam os filmes norte-americanos de Lang contra o preconceito de que sua obra entrara em declínio em Hollywood. No caso de Hitchcock, não apenas apoiaram seus filmes norte-americanos, como dois de seus membros, Eric Rohmer e Claude Chabrol, dedicaram extenso estudo à sustentação de que Hitchcock era tanto um gênio técnico quanto um profundo metafísico, cuja obra desenvolvia-se em torno ao tema implicitamente católico da "transferência de culpa" à moda de Jesus Cristo. Andrew Sarris escreveu: "Depois de o princípio da continuidade autoral ter sido aceito até mesmo em Hollywood, os filmes jamais parecerão os mesmos novamente" (1973, p. 37).

Com seu primeiro número em 1951, os *Cahiers du Cinéma* tornaram-se um órgão-chave para a propagação do autorismo. Seus críticos viam o diretor como o responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme. Os *Cahiers* deram início a uma nova política de entrevistas com diretores admirados; entre 1954 e 1957, Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Welles, Ray e Visconti se submeteram à equipe de entrevistadores da revista. Em um artigo de 1957, "La Politique des auteurs", Bazin resumiu-a como "a escolha, na criação artística, do fator pessoal como um critério de referência, e a conseqüente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra". Os críticos da *politique* distinguiam entre *metteurs-en-scène*, ou seja, os que aderiam às convenções dominantes e aos roteiros que lhes eram passados, e autores, que utilizavam a *mise-en-scène* como parte de uma auto-expressão.

Embora o autorismo tenha entrado em voga nos anos 50, a idéia em si era em muitos aspectos bastante antiga. A eterna caracterização do cinema como a "sétima arte" conferia implicitamente aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto de escritores e pintores. Em 1921, o cineasta Jean Epstein, em "Le cinéma et les lettres modernes", utilizou o termo "autor" em referência a cineastas, ao passo que diretores como Griffith e Eisenstein haviam comparado suas técnicas cinematográficas a procedimentos literários de escritores como Flaubert e Dickens. Nos anos 30, Rudolf Arnheim (1997, p. 65) já lamentava a "exaltação" do diretor. Na França do pós-guerra, no entanto, a metáfora autoral tornou-se um conceito-chave estruturante para a crítica e a teoria do cinema. Em termos sartrianos, o autor cinematográfico luta por "autenticidade" perante o "olhar" castrador do *studio system*.

Enquanto isso, do outro lado do Atlântico, revistas de cinema norte-americanas do final dos anos 40 haviam antecipado a discussão autoral ao polemizar sobre a importância relativa dos vários integrantes da equipe de produção. Lester Cole defendia o roteirista; Joseph Mankiewicz, o diretor-roteirista, e Stanley Shofield comparou a arte cooperativa do cinema à construção coletiva de uma catedral. Todos esses argumentos eram esforços para reivindicar origens artísticas, e se pautavam pelo desejo de mostrar que o cinema era capaz de transcender sua forma artesanal, industrial de produção, incorporando uma visão singular, "assinada". Também é possível identificar um impulso autoral romântico nos escritos de vanguardistas norte-americanos como Maya Deren e Stan Brakhage. A primeira, em um ensaio de 1960, refere-se à "extraordinária amplitude expressiva" do cinema, às suas afinidades não apenas com a dança, o teatro e a música, mas também com a poesia, no sentido de que "pode justapor imagens", e com a literatura em geral, no sentido de que "pode conter em sua trilha sonora as abstrações exclusivas da linguagem". Brakhage, em um ensaio de 1963, projeta o artista não tanto como um autor, mas como um visionário, o criador de um mundo sem palavras "resplandecendo em uma variedade infindável de movimentos e em gradações incontáveis de cor". O cinema, para Brakhage, é uma aventura no campo da percepção, em que o diretor pode se utilizar de técnicas transgressivas – sobreexposição, filtros naturais improvisados, cuspidas nas lentes – para provocar uma visão transperspectiva do mundo.

No período do pós-guerra, o discurso cinematográfico, da mesma forma como o literário, passou a orientar-se em torno de uma constelação de conceitos como escritura, escrita e textualidade. Esse *tropo* grafológico foi predominante no período, da câmera-caneta de Astruc à posterior discussão de Metz de "cinema e escritura" em *Linguagem e cinema* (1971). Os diretores da *Nouvelle Vague* eram particularmente adeptos da metáfora escritural – o que não surpreende, visto que muitos iniciaram suas carreiras como jornalistas que compreendiam os artigos e os filmes simplesmente como duas formas possíveis de expressão. "Estamos sempre sós", escreveu Godard (1958) algo melodramaticamente, "seja no estúdio ou diante da página em branco". Agnès Varda, logo antes de realizar *La pointe courte*, anunciou que iria "fazer um filme exatamente como se escreve um livro" (citado em Philippe 1983, p. 17). Os filmes dos diretores da *Nouvelle Vague* "encarnavam" essa teoria escritural. Não por acaso, por exemplo, o primeiro filme de Truffaut, *Os incompreendidos*, está repleto de referências à escrita: o plano de abertura com os alunos escrevendo; a imitação de Antoine da caligrafia de sua mãe; seu

furto de uma máquina de escrever; seu pastiche de Balzac que lhe rende a acusação de plágio – todos remetem a esse *tropo* que subjaz sua visão do cinema. Ao mesmo tempo, a *Nouvelle Vague* se mostrava extremamente ambivalente com relação à literatura, que era tanto um modelo para ser imitado como, quando na forma de roteiros literários e adaptações convencionais, o inimigo a ser repudiado.

Como produto da conjunção entre cinefilia (*celluphagie*) e uma veia romântica do existencialismo, o autorismo deve ser visto em parte como uma resposta a (1) o menosprezo elitista do cinema por intelectuais do campo literário; (2) o preconceito iconofóbico contra o cinema como "meio visual"; (3) o debate em torno à cultura de massa que identificava o cinema como um agente de alienação política; e (4) o tradicional antiamericanismo da elite literária francesa. Nesse sentido, o autorismo foi um palimpsesto de influências, combinando noções românticas de expressão artística, noções formalistas-modernistas de descontinuidade e fragmentação estilística e uma atração "proto-pós-moderna" pelas artes e gêneros mais "baixos". O ponto verdadeiramente escandaloso da teoria do autor estava não tanto na glorificação do diretor como equivalente em prestígio ao autor literário, mas exatamente em *quem* era depositado esse prestígio. Cineastas como Eisenstein, Renoir e Welles foram sempre considerados autores, porque se sabia que detinham controle artístico sobre suas produções. A novidade da teoria do autor estava em sugerir que também cineastas de estúdio como Hawks e Minnelli eram autores. O cinema norte-americano, que sempre fora classicamente o "outro" diacrítico da teoria francesa do cinema, aquele contra o qual esta se definira, do mesmo modo como a suposta "vulgaridade" da cultura norte-americana de há muito fornecia o contraponto diacrítico para a identidade nacional francesa, transformava-se agora, surpreendentemente, em modelo para um novo cinema francês.

Surgida em um ambiente de intensa polêmica, a *politique des auteurs* traduz-se literalmente por "política dos autores", e não "teoria do autor". Na França, o autorismo foi parte de uma estratégia para a viabilização de um novo tipo de cinema. Constituiu, portanto, tanto inspiração quanto ferramenta estratégica para os cineastas da *Nouvelle Vague*, que a utilizaram para conquistar, pela força, espaço em uma cena cinetográfica francesa hierarquizada, na qual os diretores aspirantes tinham de enfrentar uma longa fila de espera até poderem dirigir os seus próprios filmes. Cineastas-críticos como Truffaut e Godard investiram contra o sistema estabelecido e suas rígidas hierarquias de produção, sua preferência pela filmagem em estúdio e

seus procedimentos narrativos convencionais. Estavam defendendo também os direitos do diretor perante o produtor. *O desprezo*, de Godard, que opõe o poliglota, educado e humano autor Fritz Lang ao vulgar e ignorante produtor hollywoodiano Prokosch, traduz cinematograficamente essa faceta da "liberação autoral" do diretor. Uma teoria com raízes ideológicas no expressionismo romântico pré-modernista serviu, paradoxalmente, para municiar um cinema resolutamente modernista em sua estética e aspiração, de que são exemplos filmes que definiram uma época, como *Hiroshima, meu amor* e *Acossado*.

Em suas manifestações mais extremadas, o autorismo pode ser visto como uma forma antropomórfica de "amor" pelo cinema. O mesmo amor anteriormente devotado pelos fãs às estrelas ou pelos formalistas aos procedimentos artísticos, os adeptos do autorismo agora devotavam aos homens – que em sua grande maioria *eram*, de fato, homens – que encarnavam a idéia autoral de cinema. Ressuscitou-se o cinema como uma religião secular; a "aura" novamente estava em vigor, graças ao culto ao autor. Ao mesmo tempo, porém, Bazin tomava distância dos excessos coléricos dos jovens turcos. Com sua percepção costumeira, alertou, em 1957, contra qualquer "culto estético da personalidade" que transformasse diretores preferidos em mestres infalíveis. Indicou, também, a necessidade de complementação do autorismo com outras abordagens – tecnológicas, históricas, sociológicas. Grandes filmes, afirmou, são o resultado da interseção fortuita de talento e momento histórico. Ocasionalmente, um diretor apenas mediano – Bazin cita Curtiz em *Casablanca* – é capaz de registrar vividamente um momento histórico, sem por isso se qualificar como um verdadeiro autor. O controle de qualidade assegurado pela bem azeitada máquina industrial hollywoodiana, além disso, praticamente garantia uma certa competência e mesmo elegância. Bazin apontou o paradoxo de os críticos de orientação autoral admirarem o cinema norte-americano, "onde as injunções sobre a produção são mais significativas que em qualquer outro lugar", mas, ao mesmo tempo, deixarem de admirar o que, em última análise, era o mais admirável de tudo: "A genialidade do sistema, a riqueza de sua tradição sempre vigorosa e sua fertilidade quando do contato com novos elementos" (Hillier 1985, pp. 257-258).

Compreendendo as relações de parentesco como uma "linguagem" passível do tipo de análise anteriormente aplicado a questões de fonologia, Lévi-Strauss tornou possível a extensão da mesma lógica lingüístico-estrutural a todos os fenômenos e estruturas sociais, mentais e artísticos. Estendeu a idéia do binarismo como princípio organizador dos sistemas fonéticos à cultura humana em geral. Os elementos constitutivos do mito, assim como os da linguagem, somente adquirem sentido na relação com outros elementos como mitos, práticas sociais e códigos culturais, compreensíveis somente com base em oposições estruturantes. Ao proferir sua conferência inaugural no Collège de France, em 1961, Lévi-Strauss situou sua antropologia estrutural dentro do campo mais amplo da semiologia. Ao buscar por constantes em meio a uma multiplicidade de variações e ao banir o recurso a um sujeito falante consciente, lançou as bases do estruturalismo.

No cinema, a abordagem estrutural implicou o distanciamento de qualquer empreendimento crítico valorativo interessado em celebrar o estatuto artístico do meio ou de cineastas e filmes individuais. O estruturalismo autoral do final dos anos 60 baseou-se no conceito do mito de Lévi-Strauss para tratar de gênero e autoria. Com respeito aos diretores, a semiologia preocupava-se menos com a sua hierarquização estética que com a maneira como os filmes em geral são compreendidos. Da mesma forma como Lévi-Strauss não se interessava pelos "autores" dos mitos amazônicos, o estruturalismo não estava particularmente interessado na capacidade artística de autores individuais. Se a política dos autores valorizava certos diretores como artistas, para a semiologia, todos os diretores são artistas e todos os filmes são arte, simplesmente porque o estatuto socialmente construído do cinema é o de arte.

15
A QUESTÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

A passagem da teoria clássica do cinema de Kracauer e Bazin para a semiologia do cinema é reflexo de transformações mais generalizadas na história do pensamento. A semiologia do cinema resulta ainda de transformações nas instituições culturais francesas: a expansão do ensino superior e a abertura de novos departamentos e novas formas de investigação; novas editoras interessadas em publicar obras transdisciplinares como *Mitologias*, de Barthes; novas instituições como a École Pratique des Hautes Études (onde lecionaram Barthes, Metz, Genette e Greimas); e novos periódicos como *Communications*. O número 4 de *Communications*, em 1964, apresentava o modelo lingüístico-estrutural como o programa do futuro, e o ensaio *Elementos de semiologia*, de Barthes, seria o esquema preliminar para um abrangente projeto de pesquisa. O número 8, dois anos mais tarde, sobre a "análise estrutural da narrativa", formulou um projeto narratológico que seria desenvolvido ao longo de várias décadas.

Na esteira da obra de Lévi-Strauss, uma ampla gama de domínios aparentemente não-lingüísticos passou à jurisdição da lingüística estrutural. Na verdade, os anos 60 e 70 podem ser vistos como o apogeu do "imperialismo" semiótico, quando a disciplina anexou vastos territórios de fenômenos culturais para investigação. Tendo em vista que o objeto da pesquisa semiótica poderia ser qualquer coisa passível de formulação como um sistema de signos organizados segundo códigos culturais ou processos significantes, a análise semiótica podia ser facilmente aplicada a áreas até

então consideradas flagrantemente não-lingüísticas – a moda e a culinária, por exemplo – ou tradicionalmente indignas da atenção dos estudos literários ou culturais, como as histórias em quadrinhos, as fotonovelas, os livros de James Bond e o cinema comercial de entretenimento.

O cerne do projeto filmolingüístico consistia em definir o estatuto do cinema como linguagem. A filmolingüística, cujas origens Metz atribuiu à convergência entre lingüística e cinefilia, explorou questões como: O cinema é uma língua (*langue*) ou meramente uma linguagem artística (*langage*)? (O artigo de Metz de 1964, "Cinéma: *langue* ou *langage*?", foi o ensaio seminal dessa corrente de investigação.) É legítimo utilizar a lingüística para estudar um meio "icônico" como o cinema? Em caso afirmativo, há algum equivalente ao signo lingüístico no cinema? Se há um signo cinematográfico, a relação entre o significante e o significado é "motivada" ou "arbitrária", como no signo lingüístico? (Para Saussure, a relação entre o significante e o significado é "arbitrária", não apenas no sentido de que os signos individuais não exibem nenhuma ligação intrínseca entre o significante e o significado, mas também no de que cada linguagem, com vistas a produzir sentido, "arbitrariamente" divide o *continuum* tanto do som como do sentido.) Qual o "material de expressão" do cinema? O signo cinematográfico, empregando a terminologia peirciana, é icônico, simbólico ou indexical, ou alguma combinação dos três? O cinema oferece algum equivalente da "dupla articulação" da língua (isto é, entre os fonemas como unidades mínimas de som e os morfemas como unidades mínimas de sentido)? O que seria análogo, no cinema, às oposições saussurianas como paradigma e sintagma? Existe uma gramática normativa para o cinema? Quais os equivalentes cinematográficos dos dêiticos e outras marcas da enunciação? Qual o equivalente cinematográfico da pontuação? Como os filmes produzem sentido? Como os filmes são compreendidos? Subjacente a todas essas indagações, encontrava-se uma questão metodológica. De uma abordagem essencialista e ontológica – o que *é* o cinema? – a atenção se deslocava para questões disciplinares e metodológicas. Muito mais que a questão de se o cinema era uma linguagem (ou *como* uma linguagem), colocava-se a questão mais ampla de se os sistemas fílmicos poderiam ser mais bem compreendidos à luz dos métodos da lingüística estrutural (ou, na verdade, de qualquer outra lingüística).

Metz foi o exemplo de um novo tipo de teórico de cinema, que chegava ao campo já "armado" com as ferramentas analíticas de uma disciplina específica, assumidamente acadêmica e desvinculada do mundo da crítica cinematográfica. Evitando a tradicional linguagem valorativa desta última, Metz deu primazia a um vocabulário técnico retirado à lingüística e à narratologia (*diegesis*, paradigma, sintagma).

Com Metz, passamos do que Casetti (1999) denomina o "paradigma ontológico" ao estilo de Bazin para o "paradigma metodológico". Embora seja clara a sua fundamentação no trabalho precedente dos formalistas russos, e ainda nos de Marcel Martin (1955) e François Chevassu (1963) e, particularmente, no de Jean Mitry (1963, 1965), Metz aportou ao campo um novo grau de rigor disciplinar.

Em poucos anos, uma série de importantes estudos foram publicados tendo como objeto a linguagem cinematográfica, com destaque para as obras *A significação do cinema* (1968) e *Linguagem e cinema* (1971), ambas de Metz; *Empirismo eretico*, de Pasolini; *A estrutura ausente*, de Eco; *Semiotica ed estetica* (1968), de Emilio Garroni; *Cinema: Lingua e scrittura* (1968), de Gianfranco Bettetini; e *Signs and meaning in the cinema* (1969), de Peter Wollen, todas as quais abordavam, de alguma forma, as questões levantadas por Metz. (O trabalho realizado pelos italianos, como assinalam Giuliana Muscio e Roberto Zemignan, geralmente tem sido filtrado pelas instâncias francesas.)[1]

Dentre essas obras, a mais influente foi *A significação do cinema*, de Metz. Conforme definiu o autor, seu objetivo principal foi "ir a fundo na metáfora lingüística", testando-a contra os conceitos mais avançados da lingüística contemporânea. Como base da discussão metziana, encontrava-se a questão metodológica fundante de Saussure com relação ao "objeto" do estudo lingüístico. Metz procurou pela contrapartida, em teoria do cinema, ao papel conceitual desempenhado pela língua (*langue*) no esquema saussuriano. De modo bastante semelhante à conclusão de Saussure, de que o objetivo da investigação lingüística deveria ser o de extrair, da pluralidade caótica da fala (*parole*), o sistema abstrato de significação de uma linguagem, isto é, suas unidades básicas e suas regras de combinação em um dado ponto no tempo, Metz concluiu que o objetivo da cine-semiologia deveria ser o de extrair, da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação das "línguas naturais".

Para Metz, o cinema é a instituição cinematográfica tomada em seu sentido lato, como fato sociocultural multidimensional que inclui os

1. Ver "Francesco Casetti and Italian film semiotics", *Cinema Journal* 30, n. 2 (inverno de 1991).

acontecimentos pré-fílmicos (a infra-estrutura econômica, o *studio system*, a tecnologia), pós-fílmicos (a distribuição, a exibição e o impacto social ou político do cinema) e a-fílmicos (a decoração da sala de cinema, o ritual social da ida ao cinema). "Filme", por outro lado, é um discurso localizável, um texto; não o objeto físico dentro de uma lata, mas o texto significante. Ao mesmo tempo, aponta Metz, a instituição cinematográfica também é parte constitutiva da multidimensionalidade dos próprios filmes, como discursos delimitados que concentram uma intensa carga de sentido social, cultural e psicológico. Dessa forma, o autor reintroduz a distinção entre filme e cinema *no interior* da própria categoria "filme", isolada agora como o objeto próprio e específico da semiologia do cinema. O "cinematográfico" representa, nesse sentido, não a indústria, mas a totalidade dos filmes. Assim como um romance está para a literatura ou uma estátua para a escultura, argumenta Metz, o filme está para o cinema. Aquele se refere ao texto fílmico individual, este a um conjunto ideal: a totalidade dos filmes e das suas características. No interior do fílmico, portanto, encontra-se o cinematográfico.

Portanto, Metz delimita o objeto da semiótica como o estudo dos discursos, dos textos, e não do cinema no sentido institucional mais amplo – entidade por demais multifacetada para constituir o objeto próprio da ciência filmolingüística, da mesma maneira como a fala (*parole*) fora para Saussure um objeto excessivamente multiforme para constituir o objeto próprio da ciência lingüística. O trabalho inicial de Metz orientou-se pela questão de se o cinema era uma língua (*langue*) ou uma linguagem (*langage*). O autor começa descartando a imprecisa noção de "linguagem cinematográfica" que até então prevalecera. Nesse contexto, explora a comparação, habitual desde os primórdios da teoria do cinema, entre plano e palavra ou entre seqüência e oração. Para Metz, diferenças importantes tornam problemática a analogia:

1. Os planos são numericamente infinitos, ao contrário das palavras (tendo em vista que, a princípio, o léxico é finito), mas de forma semelhante às frases, as quais podem ser construídas infinitamente com base em um número limitado de palavras.
2. Os planos são criações do cineasta, ao contrário das palavras (preexistentes nos léxicos), mas, uma vez mais, da mesma forma que as frases.
3. O plano oferece uma enorme quantidade de informação e de riqueza semiótica.

4. O plano é uma unidade tangível, ao contrário da palavra, que é uma unidade lexical puramente virtual para ser usada conforme o desejo de quem fala. A palavra "cachorro" pode designar qualquer tipo de cachorro, ao passo que um plano cinematográfico de um cachorro nos diz, ao menos, que estamos vendo um determinado tipo de cachorro com um determinado tamanho e aparência, filmado de um ângulo específico com um tipo específico de lente. Mesmo que os cineastas possam "virtualizar" a imagem de um cachorro por meio de uma contraluz, um foco difuso ou uma descontextualização, o que Metz argumenta, de modo geral, é que o plano cinematográfico se assemelha mais a um enunciado ou frase ("eis aqui a imagem de uma silhueta em contraluz do que parece ser um enorme cachorro") que a uma palavra.
5. Os planos, ao contrário das palavras, não adquirem sentido por meio do contraste paradigmático com outros planos que poderiam ocorrer no mesmo ponto da cadeia sintagmática. No cinema, os planos fazem parte de um paradigma que, de tão aberto, deixa de ter sentido. (Os signos, no esquema saussuriano, mantêm dois tipos de relações: a paradigmática, relativa às escolhas com base em um conjunto "vertical" virtual de "possibilidades comparáveis" – por exemplo, o conjunto de pronomes em uma oração – e a sintagmática, relativa a uma disposição horizontal seqüencial em um todo significante. As operações paradigmáticas dizem respeito à seleção e as sintagmáticas, à combinação em seqüência.)

A essas discrepâncias entre planos e palavras, Metz acrescenta outra, referente ao meio em seu conjunto: o cinema não constitui uma linguagem amplamente disponível como um código. Todos os falantes de inglês a partir de uma certa idade aprenderam a dominar o código do inglês – são capazes, portanto, de produzir orações – mas a capacidade para produzir enunciados fílmicos depende de talento, formação e acesso. Em outras palavras, para falar uma língua, basta usá-la, ao passo que "falar" a linguagem cinematográfica é sempre, em certa medida, inventá-la. Naturalmente, poder-se-ia argumentar que essa assimetria é historicamente determinada; pode-se cogitar de uma sociedade futura na qual todos os cidadãos terão acesso ao código da produção cinematográfica. Na sociedade tal como a conhecemos, porém, é válido o argumento de Metz. Existe, além disso, uma diferença fundamental entre a diacronia da língua natural e a da linguagem cinematográfica. Esta

última pode ser ativada repentinamente em novas direções, mediante procedimentos estéticos inovadores (como, por exemplo, os introduzidos por *Cidadão Kane*) ou possibilitados por novas tecnologias como o *zoom* e a *steadicam*. A língua natural, enquanto isso, exibe uma inércia mais vigorosa e mostra-se menos receptiva à criatividade e à iniciativa individuais. Sendo assim, a analogia não é tanto entre o cinema e a língua natural quanto entre o cinema e outras artes como a pintura e a literatura, também passíveis de uma repentina modificação por procedimentos estéticos revolucionários como os de um Picasso ou um Joyce.

Metz concluiu que o cinema não é uma língua, mas uma linguagem. Embora não se possa afirmar que os filmes sejam produzidos com base em um sistema lingüístico subjacente – porque falta ao cinema o signo arbitrário, as unidades mínimas e a dupla articulação – estes manifestam, no entanto, uma sistematicidade à maneira de uma linguagem. Ainda que a linguagem cinematográfica não possua um léxico ou sintaxe *a priori*, é, porém, uma linguagem. Pode-se denominar "linguagem", afirma Metz, qualquer unidade definida em termos de seu "material de expressão" – um conceito de Helmslev que designa o material por meio do qual se manifesta a significação – ou em termos do que Barthes denomina, em *Elementos de semiologia*, seu "signo típico". A linguagem literária, por exemplo, é o conjunto das mensagens cujo material de expressão é a escrita; a linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano). O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significante caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos.

Boa parte do debate inicial girava em torno da questão das unidades mínimas e de sua articulação, no sentido da noção proposta por André Martinet da "dupla articulação" entre as unidades mínimas de som (fonemas) e as unidades mínimas de sentido (morfemas). Em resposta ao argumento metziano de que o cinema não apresentava a dupla articulação, Pier Paolo Pasolini sustentou que este constituía uma "linguagem da realidade", com sua dupla articulação de "cinemas" (por analogia com fonemas) e "im-signos" (por analogia com morfemas). A unidade mínima da linguagem

cinematográfica, para Pasolini, consistia nos diversos objetos significantes do mundo real presentes no plano. Em seu entendimento, a linguagem dos im-signos era a um só tempo extremamente subjetiva e extremamente objetiva. Pasolini postulava como unidades mínimas do filme os "cinemas", isto é, os objetos representados em um plano cinematográfico, os quais, diversamente dos fonemas, eram numericamente infinitos. O cinema explora e reapropria os signos da realidade. Eco afirmava que os objetos não podem constituir elementos de uma segunda articulação por serem desde sempre elementos com sentido.

Tanto Eco como Emilio Garroni criticaram a "ingenuidade semiótica" de Pasolini, que confundia artefato cultural e realidade natural. Uma série de analistas recentes, porém, têm afirmado que Pasolini estava muito longe de ser ingênuo, encontrando-se, na verdade, bastante à frente de seus contemporâneos. Para Teresa de Lauretis, o teórico-cineasta não foi ingênuo, mas profético, antecipando o papel do cinema na "produção de realidade social". Como apontam Patrick Rumble e Bart Testa, Pasolini via o estruturalismo apenas como um interlocutor entre outros, como Bakhtin, Medvedev etc. Para Giuliana Bruno, o autor não é o teórico ingênuo retratado por Eco; em lugar disso, é capaz de perceber tanto a realidade quanto sua representação fílmica como discursivas e contraditórias. A relação entre o cinema e o mundo é de tradução. A realidade é o "discurso das coisas" que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como "a linguagem escrita da realidade". Como Bakhtin e Volochinov, Pasolini estava mais interessado na fala do que na língua (ver Bruno, Rumble e Testa 1994).

Pasolini também demonstrou interesse pela questão das analogias e discrepâncias entre cinema e literatura. Do mesmo modo como o discurso escrito reelaborava o oral, o cinema reelaborava o patrimônio comum dos gestos e das ações humanas. O autor preferia um "cinema de poesia" a um "cinema de prosa". Tratava-se o primeiro de um cinema imaginativo, onírico, subjetivo e formalmente experimental, no qual autor e personagem se fundem, e o segundo de um cinema baseado nas convenções clássicas da continuidade espaço-temporal. Em *Empirismo eretico*, Pasolini também discutiu suas noções de "discurso livre indireto" no cinema. Na literatura, o *style indirect libre* fazia referência ao tratamento da subjetividade na obra de um escritor como Flaubert, por intermédio do qual a representação mediada transmitida através de pronomes, como em "Emma pensou", era modulada para uma apresentação direta como "Que maravilhoso estar na Espanha!". No cinema, referia-se ao contágio estilístico mediante o qual a personalidade

autoral se fundiria de maneira ambígua com a da personagem, cuja subjetividade se convertia em plataforma para a experimentação e o virtuosismo estilísticos.

Umberto Eco, cujas reflexões sobre o cinema formaram parte de seu trabalho mais abrangente sobre as articulações lingüísticas em geral, rechaçou a dupla articulação no cinema e propôs, em seu lugar, uma tripla articulação: a primeira, a das figuras icônicas; a segunda, a das figuras icônicas combinadas em semas; e a terceira, a dos semas combinados em "cinemorfemas". Garroni, por sua vez, sustentou que Metz formulara uma questão equivocada; a questão correta girava em torno da heterogeneidade constitutiva da mensagem fílmica/artística. Bettetini optou por uma dupla articulação baseada na "oração" cinematográfica, por um lado, e nas unidades técnicas (o quadro, o plano), por outro. Postulou o "iconema" como a unidade preferencial da linguagem cinematográfica. Em *L'indice del realismo*, aplicou a tricotomia de Peirce ao cinema, visto como integrador das três dimensões do signo: a indexical, a icônica e a simbólica. Para Bettetini, a unidade mínima de significação no cinema, o "iconema" ou "cinema", é a imagem fílmica, correspondendo não à palavra, mas à oração. Também Peter Wollen, em *Signs and meaning in the cinema* (1969), considerou as noções saussurianas de signo demasiado rígidas para um meio cujos "nichos estéticos" derivavam de uma utilização calculada e instável de todas essas espécies de signos.

O cinema tornou-se um discurso, afirmou Metz, ao se organizar como narrativa e produzir, assim, um conjunto de procedimentos significantes. Conforme aponta Warren Buckland, é como se a relação "arbitrária" entre o significante e o significado de Saussure se transferisse a outro registro, ou seja, em lugar da arbitrariedade da imagem única, a arbitrariedade de uma trama, o padrão seqüencial imposto aos acontecimentos em estado bruto. Também encontramos, aqui, ecos da idéia sartriana de que a vida não conta histórias. Para Metz, a verdadeira analogia entre cinema e linguagem dizia respeito à sua natureza sintagmática comum. Ao movimentar-se de uma imagem a outra, o cinema se transforma em linguagem. Tanto a linguagem como o cinema produzem discurso por meio de operações paradigmáticas e sintagmáticas. A linguagem seleciona e organiza fonemas e morfemas para formar orações; o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar "sintagmas", isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente. Embora imagem alguma se pareça completamente com outra, a maior parte dos filmes narrativos se assemelha em suas figuras sintagmáticas principais, seu ordenamento das relações espaciais e temporais.

A Grande Sintagmática foi a tentativa de Metz para isolar as principais figuras sintagmáticas ou ordenamentos espaço-temporais do cinema narrativo. Foi apresentada em resposta à questão: "De que modo o cinema constitui-se como discurso narrativo?", perante o cenário de flagrante imprecisão da terminologia cinematográfica, baseada em grande parte no teatro e não nos significantes especificamente cinematográficos da imagem e do som, dos planos e da montagem. Termos como "cena" e "seqüência" eram utilizados de maneira mais ou menos equivalente, sendo fundamentados nos critérios os mais heterogêneos. Por vezes, a classificação se baseava em uma suposta unidade da ação representada ("a cena da despedida") ou de espaço ("a seqüência do tribunal"), pouca atenção sendo concedida às articulações mais precisas do discurso fílmico, ignorando-se, assim, o fato de que uma mesma ação (por exemplo, uma cena de casamento) podia ser apresentada por meio de diversas abordagens sintagmáticas.

Metz empregou a distinção paradigma/sintagma, em conjunto com o método binário mais amplo do ou-ou – "um plano é contínuo ou não é" – para construir sua Grande Sintagmática. Trata-se de uma tipologia das diversas formas possíveis de ordenamento, por meio da montagem, do tempo e do espaço no interior dos segmentos de um filme narrativo. Utilizando-se de um método binário de comutação (os testes de comutação procuram descobrir se a uma modificação no plano do significante corresponde outra no plano do significado), Metz formulou um total de seis tipos de sintagma (na versão publicada em *Communications*, em 1966), ampliados posteriormente para oito (na versão incluída em *A significação do cinema*, em 1968, e também em *Film language*). Os oito sintagmas são os seguintes:

1. O *plano autônomo* (um sintagma que consiste em um único plano), por sua vez subdividido em (a) a *seqüência em plano único*, e (b) quatro tipos de *inserts*: o *insert não-diegético* (um único plano que apresenta objetos exteriores ao mundo ficcional da ação); o *insert diegético deslocado* (imagens diegéticas "reais", mas temporal ou espacialmente fora de contexto); o *insert subjetivo* (recordações, temores); e o *insert explicativo* (um único plano que explica acontecimentos para o espectador).
2. O *sintagma paralelo*: dois motivos em alternância sem uma relação espacial ou temporal clara, como rico e pobre, cidade e campo.

3. O *sintagma parentético*: cenas breves apresentadas como exemplos típicos de uma certa ordem de realidade, mas destituídas de seqüência temporal, freqüentemente organizadas em torno de um "conceito".
4. O *sintagma descritivo*: objetos mostrados em sucessão e sugerindo coexistência espacial; empregado, por exemplo, para situar a ação.
5. O *sintagma alternante*: montagem narrativa paralela que implica simultaneidade temporal, como em uma perseguição na qual se alterna entre o perseguidor e o perseguido.
6. A *cena*: continuidade espaço-temporal percebida como desprovida de falhas ou rupturas, na qual o significado (a *diegesis* implícita) é contínuo como na cena teatral, mas o significante é fragmentado em diversos planos.
7. A *seqüência episódica*: um resumo simbólico de etapas em evolução cronológica implícita, geralmente implicando uma compressão do tempo.
8. A *seqüência ordinária*: ação tratada elipticamente a fim de eliminar material supérfluo, com saltos no tempo e no espaço ocultados pela montagem em continuidade.

Não é este o local apropriado para inventariar os muitos problemas teóricos apresentados pela Grande Sintagmática (para uma crítica mais consistente, ver Stam *et al.* 1992). Basta dizer que alguns dos sintagmas metzianos são convencionais e se encontram totalmente estabelecidos – o sintagma alternante, por exemplo, é a tradicionalmente chamada montagem em paralelo – ao passo que outros inovam consideravelmente. O sintagma parentético, por exemplo, fornece amostras típicas de uma certa ordem da realidade sem associá-las cronologicamente. Os *logos* visuais que abrem os *sitcoms* (por exemplo, o segmento inicial de montagem mostrando as atividades típicas de um dia da vida de Mary Richards no *Mary Tyler Moore Show*) podem ser considerados sintagmas parentéticos. Da mesma forma, os planos fragmentados de dois amantes na cama que abrem *Uma mulher casada* de Godard oferecem uma típica amostra do "adultério contemporâneo"; de fato, a falta de uma teleologia e de um clímax na seqüência faz parte de uma estratégia brechtiana de deserotização, uma colocação "em parênteses" do erotismo. Não por acaso, muitos dos filmes que exibem um número

significativo de sintagmas parentéticos podem ser caracterizados como brechtianos, precisamente porque o sintagma parentético é especialmente ajustado para representar o socialmente "típico". *Tempo de guerra*, a fábula brechtiana de Godard sobre a guerra, mobiliza sintagmas parentéticos como parte de uma sistemática desconstrução interna da abordagem tradicional do cinema dominante ao conflito dramático. A ênfase do sintagma parentético sobre o típico – aqui, os comportamentos típicos da guerra – é claramente apropriada às intenções generalizantes de diretores politizados.

Como uma espécie de ilustração ao seu método, Metz procedeu a uma decomposição sintagmática do filme *Adieu Phillipine* (Jacques Rozier 1960) em 83 segmentos autônomos. Porém, em razão de suas restrições metodológicas, a análise sintagmática metziana não contemplou diversos dos aspectos mais interessantes da obra: sua representação do meio televisivo; as implicações cronotópicas dos monitores de TV freqüentemente presentes no plano; as atitudes e os sotaques proletários das personagens; a guerra na Argélia (para a qual a personagem central se alista); e os papéis sexuais e a sedução na França dos anos 60. Encerrada a análise lingüística, quase tudo fica por dizer, daí a necessidade de uma análise translingüística bakhtiniana do filme como um enunciado historicamente localizado. Contudo, Metz propôs a Grande Sintagmática com um objetivo mais modesto do que seguidamente é sugerido por seus detratores, ou seja, como um primeiro passo no sentido do estabelecimento dos principais tipos de ordenamento da imagem. À objeção de que "fica tudo por dizer" pode-se, em primeiro lugar, retrucar que é da natureza da ciência eleger um princípio de pertinência. Falar do Grand Canyon em termos de estratos geológicos ou de *Hamlet* em termos de suas funções sintáticas dificilmente esgotará o interesse ou o sentido de uma visita ao Grand Canyon ou da leitura de *Hamlet*, o que não significa que a geologia e a lingüística sejam inúteis. Em segundo lugar, o trabalho de contemplar todos os níveis de significação em um filme não é tarefa da teoria do cinema, mas sim da análise textual.

Em *Linguagem e cinema*, Metz redefiniu a Grande Sintagmática como um mero subcódigo da montagem em um *corpus* historicamente delimitado de filmes, ou seja, a tradição narrativa *mainstream* da consolidação do cinema sonoro nos anos 30 à crise da estética do *studio system* e ao surgimento das diversas Nouvelles Vagues nos anos 60. O esquema metziano, sem dúvida o mais sofisticado até então desenvolvido, foi subseqüentemente aplicado (em incontáveis análises textuais) e também reconfigurado por Michel Colin da ótica chomskiana da gramática transformativa (ver Colin, em Buckland

1995). Mas a teoria do cinema poderia explorar ainda abordagens mais sofisticadas às questões levantadas pela Grande Sintagmática, que promovessem uma síntese entre o trabalho de Metz e outras correntes. Entre estas, a sugestiva noção bakhtiniana do cronotopo, como: "a intrínseca conexão das relações temporais e espaciais" em textos artísticos; o trabalho de Noël Burch sobre as articulações espaciais e temporais entre os planos; o trabalho de Bordwell sobre o cinema clássico; e a narratologia de Genette, no que fosse aplicável ao cinema.

Metz foi criticado posteriormente por sub-repticiamente favorecer o cinema narrativo *mainstream* e marginalizar formas como o documentário e a vanguarda. Uma formulação translingüística bakhtiniana poderia ter poupado aos cine-semiólogos na tradição saussuriana muitos problemas, evitando o uso, desde o princípio, da própria noção de uma linguagem (cinematográfica) unitária. Antecipando os sociolingüistas contemporâneos, Bakhtin afirmou que todas as linguagens caracterizam-se pelo jogo dialético entre pressões centrípetas no sentido da normatização (monoglossia) e energias centrífugas tendendo à diversificação dialetal (heteroglossia). Essa abordagem fornece uma moldura valiosa para a compreensão do cinema clássico dominante como uma espécie de linguagem padrão apoiada e subscrita pelo poder institucional, assim exercendo sua hegemonia sobre uma série de "dialetos" divergentes como o documentário, o cinema militante e o cinema de vanguarda. Uma abordagem translingüística seria mais relativista e pluralista com respeito a essas diferentes linguagens cinematográficas, privilegiando o periférico e o marginal em oposição ao central e ao dominante.

16
A ESPECIFICIDADE CINEMATOGRÁFICA REVISITADA

Em seu empenho pela legitimação da arte cinematográfica, como vimos, os teóricos fizeram alegações conflitantes a respeito da "essência" do cinema. Os impressionistas da década de 1920, como Epstein e Delluc, empreenderam uma jornada quasi-mítica em busca da quintessência fotogênica do cinema. Para teóricos como Arnheim, enquanto isso, a essência artística do meio estava associada à sua natureza estritamente visual e, portanto, às suas "carências" (os limites do quadro, a ausência de uma terceira dimensão etc.) que o definiam como arte. Outros, como Kracauer e Bazin, localizavam a "vocação para o realismo" do cinema em suas origens na fotografia. Também a semiologia cinematográfica interessou-se por essa eterna questão. Para Metz, a questão "O cinema é uma linguagem?" era inseparável da questão "O que é específico ao cinema?". Os traços sensoriais pertinentes da linguagem cinematográfica auxiliam-nos a distinguir o cinema das demais linguagens artísticas; modificando-se um dos traços, modifica-se a linguagem. Por exemplo, o cinema tem um coeficiente mais alto de iconicidade que uma língua natural como o francês ou o inglês (embora se possa argumentar que as línguas ideográficas ou hieroglíficas também sejam altamente icônicas). Os filmes são compostos por imagens múltiplas, diferentemente da fotografia e da pintura que (em geral) produzem imagens únicas. Os filmes são cinéticos, diferentemente das histórias em quadrinhos, que são estáticas. A abordagem de Metz, portanto, envolvia a busca pelos procedimentos significantes específicos da linguagem cinematográfica. Alguns dos materiais de expressão específicos do cinema são partilhados com